Grandes escritores latinoamericanos

22 Pablo Neruda



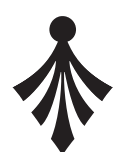
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"Pescadoras" (óleo, 1949), de Oswaldo Vigas (Venezuela, 1926). Su pintura, impregnada de un contenido americanista, busca acentuar la relación entre hombre, naturaleza e historia americanos. La figura humana se apoya en el estilo de la cerámica antropomórfica precolombina, una forma de recuperar la especificidad del continente



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. María Inés González

Colaboradores:
Ruth Alazraki
Antonio Skármeta

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Pablo Neruda



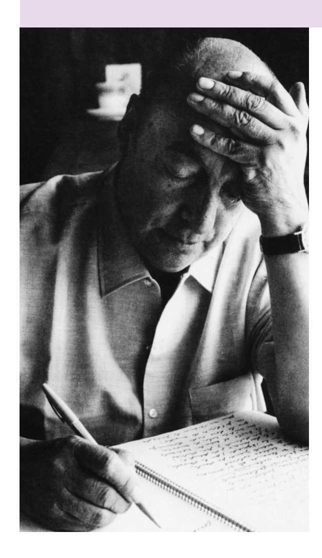
LA ESCENA AMERICANA

Las revistas literarias de vanguardia oficiaron de trinchera: lugar de acantonamiento de los defensores de una idea; escudo desde donde lanzar metralla al enemigo. La vanguardia fue guerra contra lo viejo y luchó por imponer la novedad de cada grupo sobre la del resto. En Chile, además de Pablo de Rokha (1894-1968), poeta futurista detractor eterno de Pablo Neruda, el coro poético tuvo dos solistas alrededor de los cuales embanderarse: Neruda y Huidobro. Sendas revistas se enfilaron detrás de cada líder. *Claridad, Periódico Semanal de Sociología, Arte y Actualidades* (1920-1924), órgano de difusión de la Federación de Estudiantes de Chile, fue donde publicó Neruda sus poemas y artículos de juventud, junto a su amigo Alberto Rojas Giménez, poeta vanguardista que muriera muy joven. *Claridad* publica tanto el "Primer Manifiesto *Agú*", cuyo título *nonsense* demuestra la filiación dadaísta, como el "Primer Manifiesto del grupo universitario *Spartacus* a Artistas y Estudiantes de Bellas Artes", adherente al PC. En Valparaíso, el grupo "Elipse Ideario de Nuevas Literaturas" presenta el manifiesto "Rosa náutica", en *Antena. Hoja de vanguardia* (1922), de perfil futurista-ultraísta, pleno de vitalismo y humor. A la proclama adhieren Huidobro, los hermanos Borges, Guillermo de Torre, Maples Arce. Quedan, así, conformados dos grupos: el de *Claridad,* santiaguino, más politizado e inclinado hacia Neruda; el de "Elipse" y *Antena*, de Valparaíso, "huidobriano" y con tendencia lúdica. Otros órganos chilenos buscaron la conjunción entre novedad técnica universal y cultura nativa: entre ellos, *Nguillatun. Periódico de literatura y arte moderno* (1924) y el *runrunismo* (1927-1934), cuyos nombres –danza religiosa araucana y juguete zumbón típico de Chile, respectivamente– ya aluden a esa síntesis. Los años '30 impusieron el surrealismo, desdeñado por Huidobro y aceptado ambiguamente por De Rokha. Será Neruda, entre los poetas chilenos de primera línea, el que opte por esa escuela de la vanguardia trascendente en el arte latinoamericano. Sin embargo, los surrealistas de su patria, nucleados en *Mandrágora poesía pintura ciencia documentos* (1938), se declaran "antinerudianos". El surrealismo de Neruda se vuelca en *Tentativa del hombre infinito* y en una obra esencial: *Residencia en la tierra I*, *II* y *III*. También, en un camino sostenido de vida: el poeta vidente, comprometido con lo social, es una figura de cuño surrealista que Neruda perfecciona cuando, en Madrid, dirige la revista *Caballo verde para la poesía* (1935), donde colaboraron García Lorca y Alberti. Allí redacta el manifiesto "Sobre una poesía sin pureza", en respuesta al programa de "poesía pura" preconizado por Juan R. Jiménez: "Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena, salpicada por las distintas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, (...) sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada. (...) Quien huye del mal gusto cae en el hielo". De ahí en más, los textos del poeta seguirán esta vía sin claudicaciones. Su americanismo, su compromiso con el pueblo se reafirmaron en los millones de lectores universales de su obra, en los estadios llenos para oírlo, en sus exitosas campañas políticas, en el cancionero popular que adaptó su poesía. Cuando la Academia Sueca le otorgó el Premio Nobel, afirmó acerca de quien rotuló como el "poeta de la humanidad violentada": "Al lado de su falta de escrupulosidad y la magnificencia de su vocabulario y en sus bruscas metáforas amontonadas, pareciera que la poesía surrealista europea fuera ejercicio de alguien que ha leído en manuales y manifiestos". Penetrar la obra del chileno es una utopía. Se expande como sus mares poéticos. "No podemos sintetizar la obra de Pablo Neruda", agregó la Academia, "esto no lo ha logrado ni él mismo".



Dibujo hecho por Neruda y Lorca para ilustrar Paloma por dentro. *Debajo de él, escribieron: "Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda, autores de este libro de poemas. Este patético dibujo fue realizado la tarde del martes 13 de 1934 en la ciudad de Santa María de los Buenos Aires"*







Pablo Neruda, premio Nobel de Literatura 1971

"Una noche jugábamos a las adivinanzas. Pablo dijo: 'Tiene lana y no es oveja. Tiene garra y no agarra'. Nadie adivinaba. Pablo se pone de pie y señala: 'Ese cuero que está allí'. Era el cuero de la oveja recién muerta para comer. Ninguno (...) lo había visto aunque lo estuviéramos mirando colgado de la parra. Pero él, sí. Porque él es un poeta. (...) El que ve lo que nadie ve" –cuenta Glasfira, su tía, cuando era ella anciana y él, muy célebre–. Neruda hizo de su vida diaria un ejercicio poético, la reescribió en verso, fundió los roles de vate iluminado e iluminado político; mostró la idea de que el poeta ve lo imperceptible y lo nombra de mil modos para hacerlo visible a los demás. La anécdota corresponde a la infancia en Temuco, sur de Chile, a donde su padre se mudó desde Parral, en 1906, luego del nacimiento de Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, "Pablo" –el 12 de julio de 1904–, tras la muerte de la madre dos meses más tarde de dar a luz y de una nueva boda con una mujer que, en los futuros versos del niño criado como propio, es la "mamadre". La región austral es fuente de sus tópicos poéticos: la lluvia infinita, el mar, el verano verde, la madera, piedras, insectos y mariposas. Su padre ferroviario, una de esas ásperas figuras masculinas de la región de frontera, llegó a azotarlo por escribir poesía. Toda su familia lo desalentó en una carrera que veía inútil, salvo el tío Orlando Masson, poeta socialista y director del diario *La Mañana,* donde el sobrino publicó sus primeras obras, con el alias de Pablo Neruda –por el poeta checo Jan Neruda– para que no se enterase su padre. En pensiones míseras de Santiago, donde pasó su primera juventud estudiando poco y rimando mucho, disfrazado de poeta con capa y sombrero de ala ancha, creó libros de aprendizaje que lo hicieron precozmente famoso: *Crepusculario* (1922) y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). De la misma etapa son sus primeros textos en *Claridad*, así como *Tentativa del hombre infinito* y *El habitante y su esperanza* (1925). Entre 1927 y 1933, cónsul en

ESCRITURAS DE VIDA

Fabulaciones del memorioso

El sesgo autobiográfico de la obra de Neruda se acentúa con la publicación en la revista *O cruzeiro* de Brasil, de "Las vidas del poeta" (1962), capítulos que, con cambios y expandidos hasta la caída de Allende, formarán *Confieso que he vivido* (1974), sus "Memorias". En 1964, se había editado *Memorial de Isla Negra*, autobiografía poética en cinco "libros". Aunque el *Memorial* posee orden cronológico, Neruda asegura que buscó "la expresión venturosa o sombría de cada día". Por eso, se lee, a la vez, como "memorias" y "diario íntimo". El motor narrativo es doble: la memoria acuciosa, que registra todo el ayer, y la observación aguda del hoy. Las imágenes son atesoradas por el poeta unido a la naturaleza: "La tierra surge como si viviera en mí,/ (...)/ y aún después de muerto ya veréis/ cómo recojo aún la primavera/ (...)/ y entra el mar por mis ojos enterrados". El primer libro, *Donde nace la lluvia*, narra la infancia. El origen en Parral, de donde "Yo no tengo memoria/ (...)/ sólo polvo impalpable/ (...)/ y el cementerio en donde/ me llevaron/ a ver entre las tumbas/ el sueño de mi madre"; el "pobre padre duro": "el viento en una ráfaga/ entraba con mi padre/ y entre las dos pisadas y presiones/ (...)/ las puertas asustadas/ se golpeaban con seco/ disparo de pistolas". Pero, sobre todo, la mamadre: "Ay mamá, cómo pude/ vivir sin recordarte/ cada minuto mío?/ (...)/ Cuando todo estuvo hecho;/ y ya podía/ yo sostenerme con los pies seguros,/ se fue, cumplida, oscura/ al pequeño ataúd/ donde por primera vez estuvo ociosa/ bajo la dura lluvia de Temuco". *La luna en el laberinto* evoca su juventud de estudiante y su estadía en Oriente. *El fuego cruel* y *El cazador de raíces* cubren Europa, la Guerra Civil y, entre la violencia, el

Oriente, compone *Residencia en la tierra*, texto doloroso que coincide con la soledad de ese período. Vendrán, luego, épocas de extroversión, como las del consulado en Buenos Aires –donde intima con Lorca, Girondo, Lange, Rojas Paz, R. González Tuñón– o en Madrid, desde 1934. Aquí nacen su amistad con Alberti, *Caballo verde para la poesía* y el romance con Delia del Carril –su esposa hasta que, en 1949, inicia un romance con Matilde Urrutia, su mujer hasta la muerte–. Desde entonces, amalgama acción política y poética: el Congreso de escritores de Moscú, su colaboración para *El Mono Azul* –revista de los milicianos españoles–, *España en el corazón* (1937); el Congreso Internacional de escritores antifascistas; el traslado a Chile de refugiados de guerra. Entre 1940 y 1950 recorre América, donde es recibido con honores por multitud de campesinos, intelectuales y obreros. Por estos años construye sus casas-museo; casas teatrales donde, como coleccionista, exhibe los objetos recogidos en sus andanzas por el mundo y los que metaforizan su vida y su obra, como los vinculados con el mar o la naturaleza: La Casa de Isla Negra, La Chascona de Santiago o La Sebastiana en Valparaíso. Como candidato a senador por un frente popular, inicia una campaña cuyos discursos al pueblo son poemas: "Autoriza mi voz en tus desiertos/ entre tu brava gente, entre tus muertos,/ junto a las rocas de tu litoral/ para que se derrame en tus rodillas/ como un trigo de espigas amarillas/ nuestro canto de pampa y de trigal". Pocos días antes del triunfo, en 1945, se le había entregado el Premio Nacional de Literatura: las carreras política y poética alcanzaban, juntas, la meta. Durante el gobierno de Gabriel González, respaldado por el PC, Neruda publica una "Carta íntima para millones de hombres", donde acusa al presidente de haber virado a la derecha y perseguir a sus aliados. Se procesa al escritor por traición a la patria y se le quitan los fueros. En medio de la persecución, que lo obliga al exilio y la clandestinidad, compone *Canto general*, producto de su trayecto por América; y *Las uvas y el viento*, himno a la Europa socialista de posguerra. Retorna a Chile en 1952 por la presión de artistas y políticos, pero también la del pueblo: "Si hemos sufrido tu ausencia/ el verso fue tu presencia/ combativa en la trinchera./ Pronto has de ser repatriado/ porque el pueblo está a tu lado/ y todo Chile te espera", reza una copla en su honor. *Odas elementales*; *Los versos del capitán*, *Cien sonetos de amor* y *Estravagario,* dedicados a Matilde; textos autobiográficos; la cantata para teatro *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* son sus siguientes obras. Es académico de la lengua de varios países, obtiene premios internacionales, escribe sin pausa obras que se publican póstumas. En 1970, renuncia a ser candidato a presidente para apoyar a Salvador Allende; en 1971, cuando este triunfa, lo nombra embajador en París. Pleno de éxitos, acechan dos fracasos fatales: el golpe militar y, doce días después, –el 23 de septiembre de 1973– el triunfo de una dolencia agazapada, que agrega otra causa de luto a Chile: muere el poeta entre los otros que, en el Estadio Nacional, mueren en una Santiago sitiada; quedan ligados poesía y pueblo, en un destino común que Neruda había previsto e inventado.



hallazgo de un amor dulce en Delia del Carril: "Como el aroma que dejó la rosa/ en un traje de luto y en invierno/ así de pronto te reconocí/ como si siempre hubieras sido mía". Sin embargo, burlando cronologías, narra el exilio de los '50, su estadía en México, la Segunda Guerra. En *Sonata crítica*, el yo lírico contempla su presente, se replantea el pasado y, con él, las certezas que han caído: "ayer se murió la verdad/ todo el mundo lo disimula (...)/ ya se murió y no llora nadie". El poema "Episodio" expresa el dolor ante la traición de Stalin a una Rusia que le teme –"sombría bandera que cubrió/ la hoz victoriosa, el peso del martillo,/ con una sola pavorosa efigie"– pero, además, un gesto de autocrítica a su elegía a la muerte de Stalin en *Las uvas y el viento* (1954), error del poeta vidente que esa vez no supo mirar a tiempo.





La Casa de la Isla Negra, en lo alto de la barranca frente al Pacífico





"El laberinto" (1938), del pintor francés André Masson. Como los poemas surrealistas de Residencia en la tierra, *el esqueleto ahuecado del toro, relleno de materia orgánica y objetos fragmentados, sugiere la degradación de todo lo vivo, invadido por desechos de muerte*

MUTACIONES DE LA MATERIA AMADA

En la poesía erótica de Neruda, la mujer es una suerte de cosmos en pequeña escala. Los textos construyen geografías de la piel; tanto los juveniles de *Veinte poemas* –"Cuerpo de mujer, blancas colinas"; "En ti los ríos cantan"– como los maduros *Versos del capitán* –"la delgada línea de luna nueva que tiene tu cintura"; "me inclino a tu boca para besar la tierra". La exaltación sensual de la materia alcanza su clímax en *Odas elementales* (1954), *Nuevas Odas elementales* (1956) y *Tercer libro de Odas* (1957). Neruda reelabora la oda, género clásico de tema elevado y tono laudatorio, cuyo destinatario es una entidad sobrenatural, una amada idealizada, un héroe. Invierte su planteo ideológico: aquello más sublime que debe ser exaltado es lo que es "elemental" para el hombre, en un doble sentido: porque es "básico" o "esencial" y, por eso mismo, "sencillo". La celebración de lo ínfimo, del poder de la materia orgánica e inorgánica; de los objetos que permiten la vida cotidiana de la gente, de los sentimientos más comunes irradia voluptuosidad. Las odas están estructuradas por un encadenamiento metafórico, que acosa el objeto celebrado hasta definirlo en todos los planos posibles, acumulando rasgos: "escuela de la forma,/ linaje de la leña y de la harina,/ instrumento ovalado/ que guarda en su estructura,/ delicia intacta y rosa comestible." ("Oda a una castaña en el suelo"). Poseen una zona narrativa que relata el origen del elemento y su actuación entre los hombres, y otra apelativa mediante la cual se incita al "objeto" a actuar acorde con su esencia o se le agradece su existir. Los tres libros de odas se abren con poemas-manifiestos de defensa de la "poesía impura". El primero, "El hombre invisible", satiriza a los poetas clásicos y románticos: "Yo me río,/ (...) de los viejos poetas,/ (...) siempre dicen "yo"./ (...) Por las calles/ sólo ellos andan/ o la dulce que aman,/ nadie más". El segundo, "La casa de las odas", define esa poesía como una vivienda "hecha con adobe y madera", es decir, simple y legible para el pueblo: "Para que todos vivan/ en ella/ hago mi casa/ con odas/transparentes". El último, "Odas de todo el mundo", las ofrece "usables" como objetos y borra, de la creación poética, toda posible aura: son "para comer,/ para bailar" y habrá que seguir escribiéndolas hasta que todo –"tomates/o venados/ o cemento"– "sea y sea canto". *Residencia en la tierra I* y *II,* junto con *Tercera residencia,* constituyen "Una obsesiva y patética búsqueda de los estratos creadores del ser", según uno de sus estudiosos, Jaime Concha. Las imágenes y símbolos que forman los libros revelan una unidad, pero se multiplican metaforizados de diversos modos. Los libros actúan como una cámara que nos muestra, de modo acelerado, el lento proceso de descomposición de la materia. Lo que no es perceptible para el ojo humano se hace ominosamente visible y exige al hombre una paciencia resignada: "Vivo lleno de una sustancia de color común, silenciosa/como una vieja madre, una paciencia fija" ("Sabor"). Pues hasta lo que parece eterno se desvanece a ojos vista: el hielo glaciario, la roca granítica. El título del poema que inaugura *Residencia I, Galope muerto,* metaforiza ese atropellado devenir destructor de todo lo que es. La amada de los poemas de amor, una mujer reverberación del cosmos, es suplantada por el cosmos mismo. En "Alianza (sonata)", esa





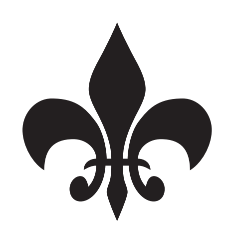
Fotografía de 1903 donde una india araucana teje una manta en su telar

amada es la Noche personificada, punto de sosiego equivalente al cuerpo femenino: "detrás de la pelea de los días blancos de espacio/ (...) siento arder tu regazo". El tiempo, que destruye la materia y es tema central del libro, tiene en la Noche una tregua –el sueño– que posibilita al eterno "párpado atrozmente levantado" del yo lírico un poco de reposo. Pero, en otros textos como "Colección nocturna", el sueño es percibido como "el funesto alegórico", ya que el poeta soñador tiene un poder de videncia que lo asusta. La Noche es, así, el borde entre la paz y el horror. El par Día-Noche es, en *Residencia,* uno de los articuladores del fundamento de lo creado. En este binomio discuten dos lógicas dispares –la de la vigilia y la del sueño–, supeditadas al problema del tiempo: el Día es trabajo/ desgaste, y la Noche, el freno apaciguador del galope del devenir. En la segunda *Residencia*, se reitera la cuestión del tiempo mediante el símbolo del océano, que condensa su valor acumulativo y destructor: "porque todas las aguas van a los ojos fríos/ del tiempo que debajo del océano mira" ("El Sur del océano"); mientras que, en otros poemas, el mar expone la tensión entre el transcurrir y la eternidad inmóvil. En "Tres cantos materiales", que forman una de las secciones de *Residencia II,* hay un primer paso de aprendizaje: el yo poético invoca al ser de la madera, del vino o del apio para que emerjan de la materia confusa; esta se le vuelva tangible, comprensible, y puedan fundirse juntos: "verdes ramas de sol acariciado,/ (...) entráis, en medio de la niebla hundida,/ hasta crecer en mí, hasta comunicarme/ la luz oscura y la rosa de la tierra" ("Apogeo del apio"). En otros textos, el ojo, progresivamente, se desliza hacia la realidad más externa y objetiva, como en "Walking around", donde el yo lírico se detiene a mirar la materia generada por la cultura, que le resulta intolerable y sometida a la misma pena que los hombres que la han creado: "zapaterías con olor a vinagre", "calles espantosas como grietas"; "calzoncillos, toallas y camisas que lloran/lentas lágrimas sucias". La afirmación que abre el poema condensa el pesimismo de estos libros, donde el poeta aún no ha descubierto la Historia como el lugar de salvación de la muerte individual: "Sucede que me canso de ser hombre".

ENTRADA AL LABERINTO DEL CANTO

El paso del Neruda surrealista e íntimo al colectivo y americanista es un proceso complejo cuyo punto de inicio fue la experiencia de la Guerra española y la escritura de *España en el corazón* (1937). La maduración se da cuando publica partes del *Canto general de Chile* y tiene su clímax en su visita a Machu Picchu, en 1943, tras la cual escribe *Alturas de Macchu Picchu* (1946), texto entonces solitario que luego integrará al futuro *Canto general* (1950). Los versos finales de este libro explicitan las que fueron sus condiciones de escritura: "aquí dejo/ mi *Canto general* escrito/ en la persecución, cantando bajo/ las alas clandestinas de mi patria./ Hoy 5 de febrero, en este año/ de 1949, en Chile, en 'Godomar/ de Chena', algunos meses antes/ de los cuarenta y cinco años de mi edad". Con ellos, el poeta reafirma su inclusión dentro de la materia poética: Neruda es el que enuncia cada verso. Por eso, la estructura de la obra está armada a través de la figura pública del "poeta fugitivo", testigo y víctima. El transcurso del libro va mostrando sucesivos gestos del poeta: la inmersión concreta en la naturaleza americana; el retroceso hacia el pasado, en busca de un mito fundante para el continente; un tono profético. El tema central que anuda todos los otros tópicos es la lucha antiimperialista; la ideología, la del materialismo histórico. El poeta se eleva allí como bisagra entre poe-

sía e Historia. El *Canto general* está compuesto por quince grandes "bloques" formados, a su vez, por poemas o "cantos". Los títulos de cada bloque sugieren el recorrido temático de la composición y se organizan en el siguiente orden: *La lámpara en la tierra*, donde el sujeto abre los ojos al espacio de América aún no conquistada y enuncia su programa poético; *Alturas de Macchu Picchu*, que implica la mirada del escritor sobre las ruinas incaicas, corazón ideológico de toda la obra, cuya estructura interna autónoma recuerda los pasos de un aprendizaje. Siguen *Los conquistadores* –en alusión a hombres cuya violencia y afán de rapiña fueron también producto del lugar que les cupo en su sociedad, y en cuya complejidad se detiene– y su contracara, *Los libertadores*, donde erige la figura del héroe americano. En contraste con estos últimos, *La arena traicionada* denuncia a los que vendieron el futuro de la patria. Entre los dos bloques siguientes, *América, no invoco tu nombre en vano* y *Canto general de Chile*, hay un movimiento de lo global –la pampa argentina, Cuba o Guatemala– a lo particular, la recuperación del espacio vital subjetivo donde se unen lo colectivo y lo íntimo, lo humano, lo vegetal y lo mineral, en perfecta armonía. El bloque titulado *La tierra se llama Juan*, homenaje al trabajador chileno, está forjado con la historia y el retrato de personas individuales y anónimas que Neruda vuelve célebres y heroicas, porque siempre, "detrás de los libertadores estaba Juan". *Que despierte el leñador* actúa, simultáneamente, como advertencia a EE.UU. invasor –"si armas tus huestes, Norte América,/ (...) saldremos de las piedras y del aire/ para morderte"– y como arenga al pueblo norteamericano –a quien no confunde con el Estado–, para que haga una revolución interna: "Que despierte el Leñador/ (...) y levante el hacha en su pueblo/ contra los nuevos esclavistas". *El fugitivo* narra la huida de Neruda de la policía de González Videla, y une la historia de América a la propia biografía. En *Las flores de Punitaqui* exalta como símbolo las flores rojas que le regalan las mujeres de los mineros del oro: "me mostraron como gotas de sangre/ las vidas derramadas"; "arterias" de quienes extraen la riqueza y sufren el despojo del fruto de su trabajo. El libro enfoca la alienación como otra forma de muerte: "Tuvo el oro ese día de pureza (...) recién desprendido/ de la solemne estatua de la tierra,/ fue depurado por el fuego, envuelto/ por el sudor y las manos del hombre./ Allí se despidió el pueblo del oro". *Los ríos del canto* es un grupo de epístolas dirigidas a artistas perseguidos y amigos personales: Otero Silva, Alberti, González Carbalho, Miguel Hernández. *Coral de año nuevo para la patria en tinieblas* saluda a Chile desde el exilio –a "todos menos uno"– y se detiene tanto en los perseguidos del régimen –los presos y asesinados en la cárcel de Pisagua– como en la denuncia individual de los traidores. *El gran océano* es el aplauso del poeta al elemento acuático: el mar, la lluvia, los navíos y puertos; los marinos, las aves y moluscos, la noche marina son alabados como una mujer amada. Finalmente, el último bloque, *Yo soy*, anticipa la autobiografía de *Memorial de Isla Negra* y afirma su identidad de sujeto nacido a la historia tras los aprendizajes enunciados a lo largo del viaje poético.



EPIFANÍA AMERICANA

En el *Canto*, se destacan zonas condensadoras de sentido, que actúan como columnas vertebrales. Una es "Amor América (1400)", poema de *La lámpara en la tierra* que abre el *Canto general*. Es un texto programático, en el cual Neruda evoca la tierra antes de ser "América" –"antes de la peluca y la casaca"– cuando el hombre era segregación de la materia: "cántaro caribe,/piedra chibcha,/copa imperial o sílice araucana". Como esta armonía fue rota por la conquista, el proyecto del *Canto general* es restituir a la memoria ese vínculo entre hombre y materia natural, olvidado a causa del devenir histórico. Pero el rescate de esas cosas no puede darse en la memoria, habitada por el vacío –ya que "nadie pudo/ recordarlas después". Para dar cuenta de ellas, el yo poético debe sumergirse en la materia, volverse naturaleza, absorber la savia terrestre: "Orinoco, déjame (...)/ déjame como entonces ir desnudo/ entrar en tus tinieblas bautismales". El inicio de la búsqueda es desangelado porque la única visión que se tiene es el vacío: "No hay nadie. Mira las piedras./ Mira las piedras de Arauco./ No hay nadie, sólo son los árboles./ Sólo son las piedras, Arauco". Será el bloque siguiente, *Alturas de Macchu Picchu*, el conjunto poemático en cuyo transcurso tiene lugar el momento sublime del rescate de lo histórico a través de lo poético. Su sendero de doce cantos traza los pasos hacia una iluminación. El poema "I" muestra el hundirse del yo en la materia y, por ende, en sí mismo. Una forma de muerte, indispensable para una posible ascensión: "hundí la mano turbulenta y dulce/ en lo más genital de lo terrestre". Llega, entonces, al momento más hondo de desamparo. El "II" presenta la antítesis violenta en-

tre el cosmos natural, armónico e idéntico a sí mismo ("la flor a la flor entrega el alto germen; la roca mantiene su flor diseminada en su golpeado traje de diamante y arena"), y el hombre, cuya vida es un "pétalo de luz" surgido de los infinitos "manantiales marinos", a la que él estruja en la sociedad ("mátala, agonízala con papel y con odio"; "sumérgela en la alfombra cotidiana"). El tema obsesionante de los poemas "III", "IV" y "V" es el de los diversos modos de la muerte. En su existir particular, el hombre es esclavo de una muerte diaria, de la volatilización sin sentido de la vida. El texto multiplica imágenes de lo ínfimo, de lo sutil, de la nada, para apuntalar esta metafísica individual: "un hueso, una campana que morían"; "un pobre pétalo de cuerda exterminada:/ un átomo del pecho que no vino al combate". Finalmente, desemboca en el propio yo: "rodé muriendo de mi propia muerte". Pero desde el abismo que el poeta ha excavado en los primeros cinco cantos, está ahora listo para el ascenso salvador en el canto "VI": "Entonces en la escala de la tierra he subido/entre la atroz maraña de las selvas perdidas/ hasta ti, Macchu Picchu", donde "los pies del hombre descansaron de noche/junto a los pies del águila". En el poema "VII", el poeta hace una pausa en su ascenso, para reflexionar sobre cómo, desde la cúspide, "os desplomasteis como en un otoño/ en una sola muerte". Es este el momento epifánico del texto, de la revelación súbita de otro tipo de muerte: "Cuanto fuisteis cayó". Pero sobrevivieron los "pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:/ este arrecife andino de colonias glaciales./ (...)/ Una vida de piedra después de tantas vidas". Las ruinas exhiben la muerte de una cultura pero, a la vez, son vehículo transmisor de una conciencia histórica donde el hombre, por medio de




La ciudad inca de Machu Picchu, escondida entre los pliegues de los Andes peruanos, al noroeste de Cuzco

la observación de la ausencia de la vida donde tanta vida hubo, afirma su ser histórico. En los cantos "VIII", "IX" y "X" tiene lugar la contemplación extática del esplendor de lo ausente a través del esplendor de lo presente. El poeta arenga: "Sube conmigo, amor americano./ Besa conmigo las piedras secretas./ (...)/ El reino muerto vive todavía". La mirada estética del sujeto acude al recurso de la proliferación metafórica. Una enumeración de 43 versos nombra de cien modos distintos las ruinas del antiguo imperio: "luz de piedra, caballo de la luna, argolla de las nieves dominadas, cuerda del cielo, techo marino, cúpula del silencio, noche elevada en dedos y raíces". Hasta que, agotado, el yo lírico interroga: "Macchu Picchu, pusiste/ piedra en la piedra, y en la base, harapo?/ Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?/ Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo/ goterón de la sangre?". Y entiende que también, entre los incas, la historia plantó diferencias: "Muéstrame los vestidos/ del siervo y su ventana./ Dime cómo durmió cuando vivía./ Dime si fue su sueño/ ronco, entreabierto, como un hoyo negro/ hecho por la fatiga sobre el muro. (...) También, también América enterrada, guardaste en lo más/ bajo/ en el amargo intestino, como un águila, el hambre?". El poema "XI" parte a la busca de las humanas "verdades sumergidas" detrás de la piedra deslumbrante. Pero no solo del hombre ideal sino de la multitud de hombres, ocupando distintos roles y lugares en una realidad social: "Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,/ Juan Comefrío, hijo de estrella verde (...) sube a nacer conmigo, hermano./ Mírame desde el fondo de la tierra,/ labrador, tejedor, pastor callado:/ domador de guanacos tutelares:/ albañil del andamio desafiado:/ joyero de los dedos machacados.". Superado este pasaje, el poeta, en el último canto, se vuelve hacia sí: "Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta./ (...)/ Acudid a mis venas y a mi boca./ Hablad por mis palabras y mi sangre". El fugitivo es un médium entre el presente y el pasado.



El cartero de Neruda

RUTH ALAZRAKI

La novela *Ardiente paciencia* (1985) de Antonio Skármeta tuvo, entre otros antecedentes, el guión de una película estrenada en 1983, realizado también por el escritor. En esos textos, Mario, un joven cartero con pretensiones de poeta, recurre a su vecino en Isla Negra, Pablo Neruda, para seducir por medio de metáforas a Beatriz González, la muchacha de la que está enamorado. Gracias a ese padrinazgo logra su objetivo y, al mismo tiempo, construye una entrañable amistad con el vate, en el contexto del proceso político chileno que conduce a Allende a la presidencia y a Neruda como embajador en París. En contraste con el tono humorístico de toda la novela, la tragedia se desata como contrapunto final cuando el poeta, luego de regresar enfermo de Europa, es una víctima del golpe de Estado y muere. En los dos textos, se integra la poesía de Neruda a través de la mención de las *Odas elementales* y *Nuevas odas elementales*, y de citas de las *Memorias* y *Para nacer he nacido*. Las palabras "ardiente paciencia" son tomadas del poema "Adiós", de *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, en el discurso de Neruda al recibir el Premio Nobel: aluden a la espera apasionada y activa del pueblo chileno en su lucha por la conquista de una sociedad digna y justa. Con *Il postino* (1994), el director inglés Michael Radford realiza una nueva versión cinematográfica de la novela. La película muestra la llegada a Italia de Pablo Neruda, exiliado por problemas políticos en Chile, junto con Matilde Urrutia. Al igual que en *Ardiente paciencia,* surge una profunda amistad entre Mario Ruoppolo, su joven cartero en Cala di Sotto, y el poeta, quien lo ayuda con su poesía a conquistar a una jovencita, en este caso Beatrice Russo. Las modificaciones de la versión en italiano del director inglés producen ciertos desplazamientos en la historia narrada. Entre otros, este último film traslada la acción a Italia, gracias a lo cual se muestra el exilio de Neruda y la idea de Chile como hogar. Un rasgo que se mantiene es la presencia del mar como fuente constante de inspiración del poeta. En el film de Skármeta, los hechos se desarrollan desde 1969 hasta la fecha de la probable desaparición de Mario, un día después de la muerte del poeta en 1973, mientras que en la novela del mismo autor se incluyen otros episodios y se da cuenta de un tiempo posterior desde el epílogo. En la película de Radford, sólo se ubica el exilio del poeta antes de 1953. Se modifica el período considerado en relación con la novela, ya que Neruda sobrevive a Mario. En todas las versiones se destaca la intervención política del cartero que tiende al logro de reivindicaciones sociales. En un caso, se trata del socialismo de Allende en el contexto de las dictaduras de Latinoamérica y, en otro, del comunismo en un sentido genérico, sin ceñirlo a un representante histórico concreto. El rol del héroe es ocupado por Neruda, debido a su poesía, su compromiso socio-político y su contacto con el pueblo. En los textos de Skármeta, la efímera apropiación de esa condición de héroe por parte del cartero se produce por la situación de peligro que enfrentaba Neruda, generada por la intervención de los militares y por su enfermedad. El rol de Mario se resignifica desde su detención porque representa a los desaparecidos durante el gobierno militar. En *Il postino*, en cambio, no se hace hincapié en aspectos biográficos de Neruda ni tampoco en los acontecimientos históricos de Chile. La tragedia se desata para Mario, quien termina muerto en un acto político. Desde el título se ha elegido poner el acento en el protagonismo y la heroicidad del cartero, un personaje humilde, enaltecido por su amor, su deseo de escribir poesía y su lucha por lograr cambios sociales.





Tapa de la novela de Skármeta, El cartero de Neruda, *título con que se rebautizó* Ardiente paciencia *para el cine*



El poder político de la naturaleza

Antonio Skármeta, nacido en Antofagasta, Chile, es graduado en Filosofía y en Literatura por la Universidad de Chile y por la Universidad de Columbia. Uno de los escritores latinoamericanos más leídos en el mundo entero, amigo y discípulo de Neruda, ha consagrado parte de su obra a escribir sobre su maestro. Además del best-seller *El cartero de Neruda*, *La boda del poeta*, *La chica del trombón*, *No pasó nada* y *El baile de la victoria* son otros títulos de su extensa producción. Su último libro sobre el poeta chileno es *Neruda por Skármeta* (2004), al que pertenecen los siguientes fragmentos del "Comentario de 'Oda al aire'":



I

"Este poema es una danza. Lo bailé y recité desde muy joven. Las sílabas eran municiones de alegría y no tardé en aprenderlo, casi sin querer, de memoria.

Su invocación es tan juglaresca, tan mágicas sus metáforas, tan simplemente encantadora la personificación del elemento que es la condición esencial en nuestra vida, que todo confluye en una celebración vital, en una convincente arenga política. El aire es el único elemento natural que segundo a segundo es de todos. ¡Qué excelente vehículo para transportar al lector la utopía social del vate!

Las odas son el fértil tuteo íntimo del poeta con la naturaleza. Esta no es el escenario trágico o patético del romanticismo, sino una presencia cotidiana al alcance de todos los hombres. La poesía no mira el mundo en actitud pragmática, pensando en su manipulación, sino en la esplendorosa presencia gratuita de su ser.

En las odas hay un pacto natural entre el hombre y su entorno. El aire puede ser monarca o camarada, pero en ambos casos el poeta logra para sus lectores la autoridad del diálogo íntimo, el profético lenguaje que luego inundará la ecología: 'No te vendas'. La intención política es simpática, no la carga ninguna solemnidad ideológica. Al asociar el aire a la libertad, presenta su utopía de un modo popular y deseable: 'por eso eres/transparente,/ para que vean/ lo que vendrá mañana...'.

En las odas se produce la concordia entre la gente y el mundo."

II

"Al terminar mi educación secundaria, me presenté a un examen de admisión en el cual tenía que dramatizar un texto. Elegí la 'Oda al aire' y con energía juglaresca, valiéndome de un sombrero que hacía volar con trucos de aprendiz de mago, la representé desde 'Me alegro /de que por una vez/ dejes tu transparencia,/ así hablaremos' hasta 'el aire de mañana'.

El examinador se acercó a mí: (...)

–Sólo me hizo el poeta, ahora actúeme el aire.

–¿Pero cómo?

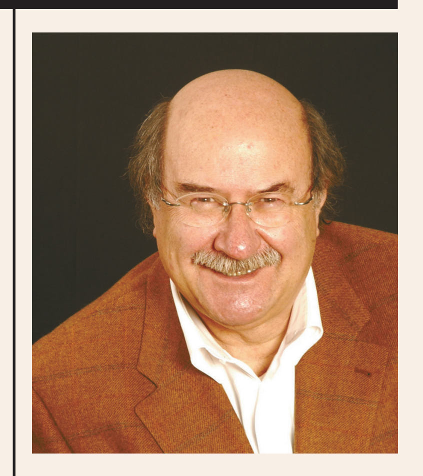
–Fácil: muéstreme su azul arboladura, su esqueleto de vidrio, sus párpados de brisa.

–No creo que pueda, profesor.

–¿Le gusta la literatura?

–Sí. Más que nada en el mundo.

–Entonces, escriba, joven. Porque para estar arriba de las tablas se necesita imaginación dramática."





Antonio Skármeta, narrador y crítico chileno. Su libro Neruda por Skármeta *obtuvo el Premio Planeta 2003*







Lagos chilenos, al norte de la ciudad de Puerto Montt. El paisaje del país natal, su aire vibrante, sus cielos luminosos fueron tema de celebración de la poesía sensual de Neruda, que Skármeta comenta en su libro

¿Cuál es su reflexión acerca del valor político de las *Odas elementales*, generalmente no considerado por la crítica?
El valor político de las odas es enorme, si no entendemos "lo político" como la acción proselitista de conducir a la gente a ciertas prácticas y algunos resultados precisos. Yo uso "político", en el sentido de ampliar el campo de posibilidades para la gente, a la que se le suelen escamotear sus emociones –adjudicándoles gratuitamente el epíteto de "mal gusto"– y hasta la naturaleza en que habitan, proponiéndole imágenes de ella que son metaforones cursis o sentimentales. Las odas son el gesto de alegría de quien ve, en la naturaleza y en los sentimientos, aliados para actuar, crecer, cambiar. Las odas son energía, y la energía es política. Echarse a dormir sobre la melancolía y las ventajas acumuladas no es político: esa actitud conduce al conservadurismo y a la pedantería.
Dos veces reitera en su Comentario los mismos versos de la "Oda al aire", como una suerte de leitmotiv que condensara, para usted, un sentido no eludible del texto. Sucintamente, la capacidad profética de la palabra. ¿Podría explayarse acerca de la aptitud visionaria de la poesía de Neruda?
Neruda es profético en un doble sentido: de ida y de vuelta. Cuando el poeta se sumerge en las alturas de Macchu Picchu para desenterrar un sentido de vida que fue sepultado por otro que terminó siendo el vigente y monolítico, es profético. Cuando canta ese porvenir ya anunciado por Arthur Rimbaud de que sólo con "Ardiente Paciencia" conquistaremos las espléndidas ciudades –y que él cita en el discurso de recepción del Premio Nobel– es profético. Ya que, si no hay acción "ardiente", entonces el "statu quo" agobia y anquilosa a las sociedades. Pero, si no hay "paciencia" (e inteligencia y estrategia); si la necesidad nos genera impaciencia, esta puede desbarrancar las urgencias libertarias y retrotraer a la gente a situaciones peores. Como ha pasado. Ese es el problema, a veces, de las autodenominadas vanguardias políticas. En todos estos sentidos, la palabra de Neruda ha sido profética.
El episodio narrado en "II" es una anécdota de iniciación en el arte de la palabra; como en *El cartero de Neruda*, aparece en ella Neruda –directa o indirectamente– asociado a su nacimiento como escritor... ¿Qué rasgos de la poesía de Neruda lo convierten en "maestro" de poetas y no sólo en "un gran poeta"?
Neruda fue maestro de poetas y maestro de maestros, así como la naturaleza fue su maestra, y también lo fue la gente. Para poder inventar hay que saber observar, hay que prestar atención al detalle; hay que conservar una memoria emocional de las cosas y de los acontecimientos (lo que faltaba en esta representación juvenil de la oda era nada menos que la observación del aire). Neruda era un cazador de imágenes reales, un verdadero atesorador de recuerdos, a los cuales les daba perfil y expresividad. Si su poesía fluye con entonación natural es porque no está trabada por la ardua madeja intelectual de inventar lo real. Él parte de una percepción aguda de lo real que asegura la verdad espontánea de sus irrealidades. Así enseña. Así me enseñó a mí.



La travesía de la escritura

En 1974, poeta y cantor, exquisito enhebrador de la palabra popular, tejedor de una melodía rayana con el lamento en su guitarra criolla, Atahualpa Yupanqui (Argentina, 1908-1992) eleva, de este lado de la Cordillera, un rezo ante la muerte de Pablo Neruda: "Pablo nuestro, que estás en tu Chile". El poema de Atahualpa recopila los motivos y símbolos del poeta que pasaron a formar parte de un patrimonio colectivo: Neruda es, en las palabras del músico argentino, "viento en el viento,/ cósmica voz de caracol antiguo". Esta "Canción para Pablo Neruda" se contamina de la personificación de la naturaleza y la fusión entre hombre y paisaje americano que forjara el escritor: "gracias por las golondrinas que vuelan por tus versos/ de barca a barca/ de rama a rama". Atahualpa enuncia la herencia estética de Neruda al pueblo. Y, asimismo, afirma el legado político: "El amor de los hombres repite tus poemas en cada calabozo de América". Eran tiempos en que se veía posible la revolución que anunciaban los libros de Neruda, y se los volvía arma oral de combate. Ya en 1971, Atahualpa había escrito su cantata "El sacrificio de Túpac Amaru", que dialoga con el "Túpac Amaru (1781)" de *Los conquistadores* del *Canto general*. Los versos de Neruda dedican una primera parte a la narración de la lucha contra el español, y otra a la derrota y la condena a muerte del curaca. Es en la descripción del suplicio y en su trascendencia histórica donde las voces de ambos poetas se funden. El alba, como para los clásicos, supone la llegada de la muerte: "Eran las primeras claridades, pintando fantasmas en los roquedales, cerca de Cuzco. Huyendo de los vientos fríos, se diluía la madrugada". Atahualpa recita con minucia los preparativos de la ejecución: "José Gabriel fue sujeto con lazos en sus extremidades a cuatro caballos, cuyos jinetes, a una orden, tirarían hacia los cuatro puntos cardinales". Y sus versos son un expandido eco de la versión más breve de Neruda: "ataron tus miembros cansados/ a cuatro caballos rabiosos/ y descuartizaron la luz/ del amanecer implacable". La inmortalidad del héroe en la vida colectiva de la comunidad es un tópico del género: el nombre "Túpac" se hace mágico y eterno; "se guarda en el surco"; "germina en la tierra"; "sin un grito/. Silencioso/, con una inmensa verdad que en los siglos durará.", según las palabras empleadas por los dos poetas. Los textos de *Alturas de Macchu Picchu* fueron reelaborados, en 1981, por los músicos del grupo chileno *Los Jaivas*. Su música, que recupera los géneros y ritmos indígenas, el folclore latinoamericano, la música clásica, el rock y el jazz, resignifica los poemas con arreglos que sugieren el tono y la intención de Neruda, mediante lo auditivo. La canción "Águila Sideral" evoca el vuelo del ave en la altura que describe el libro –"Caballo de la luna, luz de piedra./ Escuadra equinoccial, vapor de piedra./ (...) vendaval sostenido en la vertiente"– a través de redobles de batería y de la guitarra eléctrica distorsionada por un sintetizador de timbre vibrante. "Amor Americano" es un *trote nortino* que aprovecha el ritmo endecasílabo y la acentuación regular del poema original; "Sube a Nacer Conmigo Hermano" es un *joropo* venezolano, pero sus últimos cinco versos –que cierran el libro y en los que Neruda invoca a los ancestros incas para que lo posean y autoricen su canto– se ejecutan solo con teclados, como una "coda final", connotando un salmo con reminiscencias clásicas. En "La Poderosa Muerte" entretejen versos de varios poemas del libro ("Si la flor a la flor entrega el alto germen.", Canto II; "El ser como el maíz se desgranaba", Canto III; "Entonces en la escala de la tierra he subido", Canto VI; "Muertos de un solo abismo, sombras de una hondonada", Canto VII), cuyo eje temático es la muerte. Cruzan extractos de marchas, cuecas y rock, unidos por extensos "solos" de guitarra eléctrica, piano y sintetizador vibrante. En el cancionero, se hizo real el deseo de Neruda: "la palabra/ repetida en el canto/ (...) la voz que no requiere librerías,/ (...) la eternidad del canto".





Atahualpa Yupanqui, compositor argentino considerado uno de los folcloristas más renombrados, cuya obra ha sido fuente de inspiración para Los Jaivas

Antología

ODA A LA ALEGRÍA

"Alegría
hoja verde
caída en la ventana,
minúscula
claridad
recién nacida,
elefante sonoro,
deslumbrante
moneda,
a veces
ráfaga quebradiza,
pero
más bien
pan permanente,
esperanza cumplida,
deber desarrollado.
Te desdeñé, alegría.
Fui mal aconsejado.
(...)
Hoy, alegría,
encontrada en la calle,
lejos de todo libro,
acompáñame:
(...)
Contigo por el mundo!
Con mi canto!
Con el vuelo entreabierto
de la estrella,
y con el regocijo
de la espuma!

Voy a cumplir con todos
porque debo
a todos mi alegría.

No se sorprenda nadie porque quiero
entregar a los hombres
los dones de la tierra,
porque aprendí luchando
que es mi deber terrestre
propagar la alegría.
Y cumplo mi destino con mi canto".

Pablo Neruda, *Odas elementales*.
En: *Obras Completas*,
Buenos Aires, Losada, 1967

BARCAROLA

"Si solamente me tocaras el corazón,
si solamente pusieras tu boca en mi corazón,
tu fina boca, tus dientes,
si pusieras tu lengua como una flecha roja
allí donde mi corazón polvoriento golpea,
si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando,
sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con sueño,
como aguas vacilantes,
como el otoño en hojas,
como sangre,
con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo,
sonando como sueños o ramas o lluvias,
o bocinas de puerto triste;
si tú soplaras en mi corazón, cerca del mar,
como un fantasma blanco,
al borde de la espuma,
en mitad del viento,
como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar, llorando.

Como ausencia extendida, como campana súbita,
el mar reparte el sonido del corazón,
lloviendo, atardeciendo, en una costa sola,
la noche cae sin duda,
y su lúgubre azul de estandarte en naufragio
se puebla de planetas de plata enronquecida.

Y suena el corazón como un caracol agrio,
llama, oh mar, oh lamento, oh derretido espanto
esparcido en desgracias y olas desvencijadas:
de lo sonoro el mar acusa
sus sombras recostadas, sus amapolas verdes. (...)"

Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*. En: *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1967



Baile de guerreros en traje de gala, pintados en cerámicas peruanas. Danzan al compás de los cascabeles cosidos a sus ropajes para marcar el ritmo

VIII

"SUBE conmigo, amor americano.

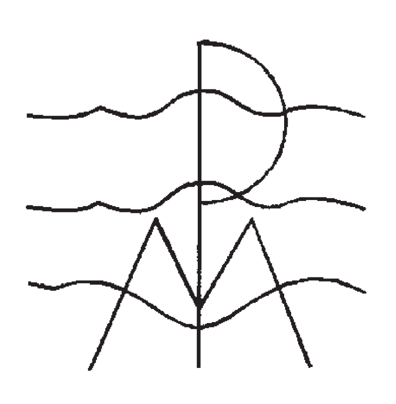
Besa conmigo las piedras secretas.
La plata torrencial del Urubamba
hace volar el polen a su copa amarilla.

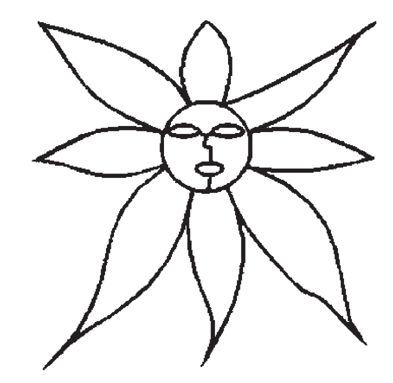
Vuela el vacío de la enredadera,
la planta pétrea, la guirnalda dura
sobre el silencio del cajón serrano.
Ven, minúscula vida, entre las alas
de la tierra, mientras –cristal y frío, aire golpeado –
apartando esmeraldas combatidas,
oh agua salvaje, bajas de la nieve.
(...)
Quién apresó el relámpago del frío
y lo dejó en la altura encadenado,
repartido en sus lágrimas glaciales,
sacudido en sus rápidas espadas,
golpeando sus estambres aguerridos,
conducido en su cama de guerrero,
sobresaltado en su final de roca?

Qué dicen tus destellos acosados?
Tu secreto relámpago rebelde
antes viajó poblado de palabras?
Quién va rompiendo sílabas heladas,
idiomas negros, estandartes de oro,
bocas profundas, gritos sometidos,
en tus delgadas aguas arteriales?
(...)
Ven a mi propio ser, al alba mía,
hasta las soledades coronadas.
El reino muerto vive todavía.

Y en el Reloj la sombra sanguinaria
del cóndor cruza como una nave negra."

Pablo Neruda, "Alturas de Macchu Picchu", en *Canto general.* En: *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1967





Isotipos de la Fundación Neruda, diseñados por el poeta, donde aparecen el sol, la vegetación y el mar, tópicos de su obra

EN TI LA TIERRA

"...de pronto
mis pies tocan tus pies y mi boca tus labios, has crecido,
suben tus hombros como dos colinas,
tus pechos se pasean por mi pecho,
mi brazo alcanza apenas a rodear la delgada
línea de luna nueva que tiene tu cintura:
en el amor como agua de mar te has desatado:
mido apenas los ojos más extensos del cielo
y me inclino a tu boca para besar la tierra."

Pablo Neruda, *Versos del capitán.* En: *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1967

Bibliografía

AGUIRRE, MARGARITA, *Genio y figura de Pablo Neruda,* Buenos Aires, Eudeba, 1997.
ALONSO, AMADO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
CYMERMAN, CLAUDE; FELL, CLAUDE (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad.* Buenos Aires, Edicial, 2001.
GOIC, CEDOMIL, *Historia y crítica de la literatura hispanoamaricana,* Barcelona, Crítica, 1988.
GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO; PUPO-WALKER, ENRIQUE (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana II. El siglo XX,* Madrid, Gredos, 2006.
MÜLLER-BERGH, KLAUS, "De Agú y Anarquía a la Mandrágora: notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile". En: *Revista chilena de literatura,* Santiago, Nº 31, 1988.
RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, "El Memorial de Isla Negra". En: *Nuevo Mundo*, Buenos Aires, Nº 1, julio 1966.
RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, "Pablo Neruda: la última palabra". En: *Revista nacional de cultura,* Caracas, Nº 222-223, S/F.
SICARD, ALAIN, *El pensamiento poético de Pablo Neruda,* Madrid, Gredos, 1981.
SKÁRMETA, ANTONIO, *Neruda por Skármeta*, Buenos Aires, Planeta/Seix Barral, 2004.
YURKIEVICH, SAÚL, "La imaginación mitológica de Pablo Neruda". En: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz.* Barcelona, Barral, 1971.
ZERAN, FARIDE, *La guerrilla literaria. Huidobro, De Rockha, Neruda,* Santiago de Chile, Ediciones Bat, 1982.

Ilustraciones

P. 338, *Revista Nacional de Cultura* Nº 222-223, Caracas, octubre-diciembre de 1975 – enero-marzo de 1976.
P. 339, NERUDA, PABLO, *Obras completas* II, Buenos Aires, Losada, 1968.
P. 340, P. 341, P. 342, P. 347, P. 351, Archivo privado MIG.
P. 343, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. DEPARTAMENTO DE DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS.
P. 345, *Gran historia de Latinoamérica*, nº 5, *La aventura del continente II y Pueblos y países II,* Buenos Aires, Abril Educativa y Cultural S.A., 1972.
P. 346, SKARMETA, ANTONIO, *El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
P. 348, INSTITUTO GALLACH, *Geografía Universal*, t. 10, Barcelona, Editorial Océano, 1993.
P. 349, Archivo *Página/12.*
P. 350, *El Correo de la UNESCO,* año XIX, marzo 1966.